

SANATÇI VE ARTEFAKT BİRLİĞİ: SİNEMADA OYUNCU OLMAK

Sali SALİJİ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği

Anabilim Dalı

salisaliji@gmail.com

ÖZ

Oyunculuk sinemada olsun ya da olmasın özel bir sanattır ve diğer sanat dallarından önemli ölçüde farklılık gösterir. Herşeyden önce bir tek oyunculuk sanatında, sanatçı ve onun yarattığı eser (artefakt) bir birlik teşkil eder. Örneğin, bir yazar roman yazar, bir besteci müzik besteler, ressam resim yapar, bir tek oyuncu kendi sanatının hem yaratıcısı hem de sonucudur. Oyunculunun bu özelliği yalnızca onun anlatımsal dışavurumunu belirlemez aynı zamanda onun içsel ve özel hayatını belirler. Kaldı ki bir oyuncunun hayatı genelde, bir tek onun hayatı değildir, çünkü aynı zamanda ötekilerin de hayatıdır, daha doğrusu oyuncunun hayatında sürekli bir aleni tarafı vardır. Bundan dolayı oyuncuların gerçek hayattaki karakteri çoğu zaman oynadıkları karakterlerle özdeşleşir, bu durum çoğunlukla öyle bir hal alır ki oyuncuların oynadıkları karakterler gerçek karakterlerinin önüne geçer. Dolayısıyla oyuncular ister istemez gerçek hayatlarını bu ikilemi sürekli hissederek yaşamak zorunda kalırlar. Kabul etmek gerekir ki bu durumun herşeyden önce oyuncu üzerine ruhsal bir yükü vardır. Bu durumu her yönetmen göz önünde bulundurmak zorundadır ve bilmelidir ki oyuncuyla çalışmak son derece hassas ve kolay etkilenen biriyle çalışmak demektir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kamera Önü Oyunculuk, Yönetmen, Oyuncu, Tiyatro, Seyirci.

THE UNITY OF THE ARTIST AND THE ARTIFACT: BEING AN ACTOR IN CINEMA

ABSTRACT

Acting is a very special and specific art form, be it in cinema or not it significantly differs from other art forms. First of all in the art of acting, created by the artist and thus the created work (artifact) represents a union. For example, a writer writes a novel, a composer composes music; painters do paintings, but only the actor is at the same time the creator and the result of his/hers own art. This feature of the actor not only determines the narrative expression it also determines the inner and private life of the actors. Though the existence of the actor is not a life, which is only consisted of his own, but also it is the life of others, there is a continuing public side in an actor's life. Most of the actor's lives are identified with the characters they play, and in certain cases the characters they play goes into a realm beyond the actors and take a shape a life form of its own in a sense it exchanges the place of the real character. Therefore, actors are inevitably forced to live a life of constant dilemma. Prior to anything else, it must be admitted that this is a psychological burden. This state of neither mind nor situation has to be considered by every director, and understood that to work with the actors is to work with a palette of rich hues, of emotionally high and low volumes and of highly sensitive and easily affected personas.

Keywords: Cinema, Acting In Front Of The Camera, Film Director, Actor, Theater, Audience.

BAŞLARKEN (UZUN BAŞLAMAK LAZIM)

‘Tiyatroda karşımda zaman ve mekân birliği içinde canlı insan bedenleri vardır ve onların davranışları bende merak uyandırdığı gibi aynı zamanda da büyümektedirler. Valère Novarina “Lettre aux acteurs” (Oyunculara Mektup) adlı kitabında tiyatro oyuncusunun “bedenini tıp bilimine bahşetmesini ve bu şekilde oyunculuk esnasında onda ne tür değişikliklerin olduğunu görmek isteyebilir”. Filmdeyse ne kan ne et ne de iç-dış ilişkisi vardır.’

JACQUELINE NACACHE

Platon’dan Shakespeare’e kadar oyuncu hayatla tiyatro arasındaki kaçınılmaz analojinin vazgeçilmez mekanı olmaktadır. Yönetmen (buna tanrı, kader veya tarih de diyebiliriz) iyi veya kötü olsa da hiç farketmeksizin, bu dünyaya gelen her insan, sonu baştan belli olan büyük bir oyunun parçasıdır. Montaigne kendi döneminde: *Mondus universus exercet historionami* yani *Bütün dünya bir komedi oyununu sahnelemektedir*, demiştir. Çünkü günlük yaşamda var olan her şeyin mutlaka perde veya sahne aracılığıyla sunulan bir karşılığı vardır. Fransız sosyoloğu Jean Duvignaud’un dediği gibi, insanoğlu yeryüzünde dramatik yapıya sahip olan tek canlı türüdür. Hayatla sahne veya perde arasındaki metaforik yakınlık artık stereotip haline gelmiş vaziyette: biz de gündelik hayatta ufak tefek yönetilen oyunların oyuncularımız. Bu roller üstlenildiği andan itibaren, tıpkı tiyatro sahnesindeki rutin ritüellere benzer bir şekilde, konuşma biçimi, beden dili, davranış şekli ve giysiler değişir. Tek fark günlük hayatta karşılaştığımız kişiler hayali değil ve olaylar sahne veya perdede cereyan etmezler.

Sözcüğün etimolojik anlamı bu karışıklığı daha çetrefilli bir hale getirmektedir. Eski Yunancada oyuncu için kullanılan *upokrites* (temsil eden kimse) kelimesi ne Latince ne de Fransızcadaki muhafaza edilmemiştir. Bunun yerine Latince kökenli kelime *actor* belli bir meslek ismi olmadan önce yapan veya eylemde bulunan kimse için kullanılmaktaydı ve biraz önceki kelimeye göre kulağa daha basit gelmekteydi. Fransızca *acteur* kelimesini devreye sokarak işi daha karmaşık hale getirmiştir. Çünkü bu kelime oyuncu anlamına gelene kadar bir takım aşamalardan geçmiştir. 1200’lü yıllarda bu kelime, kitabın yazarı veya sahibi anlamına gelirken, 1600’lerin başlarında bir oyunun belirli bir karakteri anlamına gelmekteydi. 1600’lü yılların sonlarına doğru günümüz oyuncu anlamına gelen anlamına kavuşmuştur. Sinemanın devreye girmesiyle özellikle Anglosakson çevrelerinde *comedian* ve *actor* kelimeleri kullanılmaya başlamıştır. *Comedian* daha çok komedi türündeki filmlerde rol alan oyuncular için kullanılırken, *actor* daha çok dram türündeki filmlerde rol alan oyuncular için kullanılmıştır. Patrice Pavis bu iki kavramın Fransızcadaki biraz farklı anlamlara sahip olduğunu söylemektedir. *Comedien* kavramı daha çok teknik bir terime işaret ederken, rolüne ve metnine sadık olan için, *Acteur* daha farklı şartlarda ve statüde olan birisi için kullanılmaktadır. Kesin olmamakla birlikte bu kavramlar perdeden çok sahne ile ilgilidir. Sinemaya has olan kavram ise *acting*’dir ve doğrudan perdede yansıyan oyuncu performansı ile ilgilidir. *Performance* kavramı başlı başına ise canlı icra edilen gösteri ile ilgilidir, palyaçonun sirkteki performansı gibi.

Platon’un tiyatro hakkında pek de olumlu düşünceleri olmadığı bilinmektedir. Tiyatro yerine epik şiiri yüceltme derdinde olan Platon’a göre tiyatro oyunları ancak kaba denilebilecek türdeki seyirciye hitap edebilirdi. Platon’un tiyatro hakkındaki düşüncelerini gözden geçiren Aristo, epik şiirdeki iki farklı jenerasyona ait oyuncuları incelemekte ve karşılaştırmaktadır. Bu iki farklı oyuncu jenerasyonu birbirlerini abartılı oyundan dolayı hakarete varacak kadar eleştirmektedir. Aristo sonuçta trajediyi savunurken oyuncuları suçlamaktan da hiç kaçınmamaktadır. Ona göre epik şiiri okuyan biri (*rhapsodos*) aslında kötü bir oyuncudur. Aslında oyuncu oyunculuğunu bastırmalı ve basit bir okumayla trajedinin kalitesini ortaya çıkarabilmelidir. Dolayısıyla daha bu dönemde oyuncuyu oyunculuktan kurtarma derdi başlamaktadır.

Peki oyuncuyla ne yapmalı? Gerçekten oyuncudan kurtulmalı mıyız? Oyuncudan mı yoksa oyunculuğundan mı kurtulmak gerekir? Kuramsal olarak tiyatrodaki oyuncu sinemaya göre daha merkezi bir yerde yer almakta ve daha fazla ilgi görmektedir. Ancak özellikle sinemanın sanayileşmesi ve star gibi kavramların devreye girmesiyle, teoride doğru gibi görünen bu savı yıkacak binlerce örnek ortaya çıkar. Günümüzde sinema oyuncusu son derece ön planda yer almakta. Şöyle ki filmler isimlerine veya yönetmenlerine göre değil de, oyuncularına göre hatırlanmaktadır. Bu da

günümüz sinemasında oyuncunun ne derece önem arz ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Barbara Creed 'The Cyberstar: Digital Pleasures and the end of the Unconscious' adlı makalesinde daha öteye gitmektedir. Creed'e göre yakın gelecekte sanal yıldızlar doğmaya başlayacaktır. Şöyle ki ünlü bir oyuncu nasıl ki günümüzde çizgi filmlerde seslendirme yapıyorsa, yüklü bir ücret karşılığında yüzünün ve bedeninin kullanılmasına izin vermeye başlayacaktır. Bu izni alan şirketler de gerçek oyuncu olmadan da filmler yapabileceklerdir. Böyle bir şey yapılır mı, yapılmaz mı, neden yapılır veya yapılmaz bilemeyiz. Ancak teknik olanaklar sağlam adımlarla bu yönde ilerlemektedir. Sanal ortamlarda yapılan filmlerde karakterlerin gerçek olup olmadığı hala gözlerden ve bakışlardan anlaşılmaktadır. Bu engel her an aşılabilir, aşılsa da Barbara Creed'in ileri sürdüğü teori kuramsal aşamadan uygulama aşamasına geçecek gibi görülmektedir.

Tiyatroda olduğu gibi sinemada da oyuncu son derece önemli bir yere sahip ve üzerine mutlaka durulması gereken bir konudur. Ancak oyuncunun sinemadaki yeri, tıpkı sinemanın geleceği gibi belirsizdir. Lumiere'in ilk filmlerinde belli belirsiz insan figürleri görülmektedir. Lumiere'in eşi ve çocukları *Bebeğin Kahvaltısı (Dejeuner de bebe)* adlı filmin starlarıdır. Yine aynı şekilde Lumiere'in eşi ve iki kızı *Limandan Ayrılış (La sortie du port)* adlı filmde de görülmektedirler. *L'arroseur arrose* adlı filmde ise Lumiere'in şakacı bahçıvanı görülmektedir. Dolayısıyla, daha başta belirtildiği gibi, sinemanın en başında insan figürleri bulunmaktadır ve bunlara oyuncu demek neredeyse imkansızdır. Bu belli bir anlamda doğaldır, çünkü bu aşamada sinemanın gidişatı zaten belirsiz ve yerine oturmuş değildir. Sinemayla ne yapılabilir, ne işe yarayacağı konusu henüz netlik kazanamamıştır. Bu bağlamda sinemanın ilk oyuncuları diye nitelendirilebilecek kişiler aslında doğrudan filmde yer alan kişiler değildir. Bunlar arada (off olarak) konuyu veya hikayeyi daha açıklayıcı hale getiren metinleri okuyan kişilerdir. Bu da yabana atılacak bir şey değildir, çünkü sessiz sinema döneminde özellikle Japonya'da bu metin okuyucuları adeta o dönemin sinema starları gibi algılanmaktadırlar.

Belki bu noktada kendi kendimize çelişiyor algısını oluşturma tehlikesine rağmen, Georges Melies'i hatırlamak ve anmak lazım. Çünkü o daha 1897 yılında kendi atölyesinde bir sahne hazırlayıp çekmiştir. Bu basit gibi görünen iş, aslında sinemada iki prensibin temellerinin atılması anlamına gelmektedir. Öncelikle Melies, böylece bir takım teknik normlar oluşturulmaya başlamıştır. Örneğin herşeyden önce çekimler ancak gün ışığı kaybolmadan yapılabildiği için, tüm çalışanlar çok hızlı davranmalı ve ne yapılması gerektiği konusunda çok net bilgiye sahip olmalıydılar. Onlardan ne istenildiğini hızla anlamalı ve çözümler üretmelidiler. Oyuncular ise dekor içinde kaybolmamak için statik değil dinamik olmak zorundadırlar. Bu tabii ki belli prensipler doğrultusunda jest ve mimik yapmak anlamına geliyordu. İkinci prensip ise teatral oyunculukla alakalıydı. Çünkü sinema oyuncusu tiyatroya has mimik ve jestlerden kurtulmalı, onlarla savaşmalıydı. Çünkü sessiz sinema döneminde son derece net oynanmış bir mimik yanlış anlaşılabilirdi. Bu prensibe göre iyi sinema oyuncusu bir kelime söylemeden anlaşılır olan oyuncu olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla bu bağlamda Melies'in sinemaya katkısı son derece önemlidir.

'Bazı sinema yapıtlarında insan başrol oynamıyor. Ona yan rol verilmiştir. O bir çeşit yardımcı oyuncu veya başrol olan doğanın zıt karakteri gibi durmaktadır. Hatta Kuzeyli Nanook (Nanook of the North) veya Aran'lı Adam (Man of Aran) gibi filmlerde insan ve doğa mücadelesini konu edinmiş olsa bile tiyatrodaki dramatik yapıyla karşılaştırılmaz. Çünkü burada dramatik yapının yaslandığı şey insan değil eşyalardır. Ve sanıyorum Jean Paul Sartre'in dediği gibi, tiyatrodaki drama oyuncudan başlar, sinemada ise dekordan başlayıp insane doğru ilerler.' (Nakaş, Žaklin (2008). *Glumac na filmu*, çev. Ivana Arandjelović, Beograd: Clio. s.19)

Belki günümüz sinema oyunculuğu, özellikle aksiyon filmlerinde akrobasyona varacak kadar ilerlemiş veya ileri gitmiş olabilir ancak tiyatro kökenli olan sinema oyunculuğunun günümüze kadar gelmesi pek de kolay olmamıştır. Şimdi de bu konuya daha detaylı değinmeye çalışalım.

NARİN BİR RUH

Kameranın önünde oyuncu dururken, aynı işin arka veya mutfak tarafında yönetmen durmaktadır. Yönetmenin işi de bir oyuncuya göre önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Hatta bazı açılardan yönetmenlik oyunculuğun tam zıttı olarak tanımlanabilir. Oyuncu çok kısa bir zaman diliminde yoğun çalışmak ve yaratmak zorundayken, yönetmen aylarca ve çoğu zaman da yıllarca kendi eserini yaratmakla uğraşmaktadır. Ayrıca, oyuncu kendi kendine dönük çalışırken, bir yönetmen ise filmin yapım sürecine dahil olan, onlarca kimi zaman da yüzlerce kişiyle çalışmak zorundadır. Oyuncu somut bir malzemeyle uğraşırken, yönetmen ise yarattığı film eserinin bütün vizyonunu yaratmak zorundadır. Oyuncu kameranın önüne geçip filmin fikrini maddileştirirken, yönetmen kameranın arkasındaki kişi olarak her şeyi kontrol altına tutmaya çabalamaktadır. Kesin olan bir şey varsa, o da şudur, hem oyuncu hem yönetmen birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde ve bundan dolayı kamera önü oyunculuğunun sonucu bu ilişkiyle ilintilidir. Bu ilişki yalnızca yaratıcı veya mesleki bağ anlamını taşımamaktadır. Çünkü bunların dışında yönetmen oyuncu ilişkisi boyutunda insani ilişkiler de son derece önemlidir.

KAMERANIN SEVDİĞİ VE SEVMEDİĞİ OYUNCULAR

Kameranın sevdiği ve sevmeyen oyuncuları var lafı, çok sık söylenir. Bence bu durumu tersine çevirmek de mümkündür, yani kamerayı seven ve sevmeyen oyuncular var şeklinde. Çünkü kameranın yapabileceklerini ve özelliklerini bilen ve hisseden oyuncular vardır. Onları nedense, kamera genelde pek sever. İki taraflı, bizim de tanımlayacağımız bir hoşlanma ilişkisi bile söz konusu olabilir. Ancak, bu hikayeleri bir kenara bırakırsak... Oyuncu ve yönetmenin çeşitli becerileri ve teknikleri vardır bunlar doğal olarak kamera önü oyunculuğa doğrudan tesir etmektedir. Özellikle kamera önünde oyunculuk yapan oyuncuların, zamanla sinematografik ve doğal olanı aktarmakla ilgili içgüdüleri gelişmektedir. Tanrıdan gelen bir takım özellikler aramak yerine, buralara bakmak daha rasyonel geliyor bize.

Eğer bir tanım yapılacak olursa, kamera önü oyunculukla, sahnedeki oyunculuk arasında çok önemli bir fark bulunmamaktadır. Dolayısıyla, net olarak tarif edilebilecek ve tiyatrodaki oyunculuktan farklı olan bir sinema ve televizyon oyunculuğu yoktur. Belli bir fark var ise o daha çok teknoloji, oyunculuğun performansı ve tekniğiyle alakalıdır. Bu işe yıllarını veren yönetmenler genellikle genç veya yeni yönetmenlerin hep bu hataya düştüklerini söylemektedirler. Yani kameranın önüne geçen oyunculara "daha az teatral", daha sakin oynamaları veya rol yapmamaları öğütlenir. Bu aslında çok büyük bir hatadır, çünkü kameranın önünde oyunculuk da yoğunluğu gerektirir, orada da tiyatrodaki gibi "sonuna kadar" oynamak zorundasınız. Dolayısıyla bu anlamda, sinemaya veya tiyatroya has ve özel olan bir oyunculuk yoktur. Olsa idi zaten dünyada yıllarca sinema ve tiyatro oyunculuk bölümleri ayrı ayrı açılırdı. Var ise, bunlar daha çok ders veya kurs düzeyinde kamera önü oyunculuk teknikleriyle ilgilidir.

Diğer taraftan teknolojik veya yaratıcılık anlamında yönetmenin önemi tiyatroya göre sinemada kat kat fazladır. Bir takım benzerliklere rağmen tiyatro ve film yönetmenleri esas itibarıyla farklı işlerle uğraşmaktadırlar. Oyuncuların yanısıra ekibin tümü de tiyatroya göre daha fazla yönetmene dönük çalışmaktadır. Sinemanın komplike teknolojik unsuru yönetmeni tiyatro yönetmenine göre daha önemli hale getirmektedir. Buna rağmen, yönetmenin en önemli görevi işin içinde olan her sanatçıya, yardımcısına fazla ve özellikle de oyuncularına yaratım konusunda olanak sağlamaktır. Onları kısıtlamak asla sinema yönetmenliği değildir. Aslında, dışardan bakıldığında, yönetmen bir şey yaratmaktan çok, sürekli ipleri elinde tutmalı, filminin tümü kafasında bitmiş olmalı ve ekibin işini yapmasına olanak sağlamalıdır. Hatta daha abartılı söyleyecek olursak yönetmen ne kadar az yönetmenlik yaparsa o kadar film için iyi olacaktır. İyi yönetmen az yönetendir. Bunu söylerken yönetmenlerin, özellikle çekim aşamasında yaptıkları doğrudan müdahale ve önerileri kast ediyoruz. Oysa ki bu kapsama yönetmenleri yönetmen ve yaratıcı yapan özellikleri de girer.

İKİ TANRI BİR YERDE: YÖNETMEN VE OYUNCU

Tiyatroya nazaran sinemadaki oyuncu çok daha fazla yönetmene yönelme eğilimindedir. Bunun en önemli sebeplerden biri sinema oyunculuğunun devamsızlığıdır. Tiyatroda ise oyuncuların çabası ve konsantrasyonu bütün oyuna yöneliktir. Sinemada ise oyuncular çoğunlukla kısa bir bölüm oynarlar

ve oynadıkları bölümlerin de çoğu zaman devamlılıkları yoktur. Yani birbirinin devamı değildirler. İçlerinde farklı duygu, ortam ve atmosfer barındırırlar. Tiyatroda uzun süren bir süreç söz konusuyken, sinemada an beklenir ve yakalanmaya çalışılır. Tiyatro dinamiktir, canlıdır, sürekli değişir, sinemada ise kayıt edilen değişmezdir, dinamikliğini de kurguyla kazanır. Sonuç olarak sinemadaki oyuncu mozaığın parçacıklarını oynarken, tiyatroda bütünü oynar. Mozaik parçacıklarının bütününden ise, özellikle sinemanın teknolojik özelliklerinden dolayı, genellikle bir tek yönetmen haberdardır.

Diğer taraftan, sinema doğası nedeniyle karmakarışık kısa bölümler halinde, çoğu zaman mümkün olan en kısa zamanda çekilmektedir. Tiyatroda ise bu anlamda tamamıyla farklı ve zamansal bakımından son derece rahat bir durum söz konusudur. Bu durum, belli bir anlamda sinemada seyirciyi, yönetmenin ve oyuncunun karşısında, yardım isteyebileceği tek kişi konumuna getirmektedir. Çünkü oyunculuk sanatının icra edildiği anda onu gerçek anlamda izleyen ve dolayısıyla bunu tek değirlendirebilecek olan yönetmendir. Bu yüzden, özellikle çekim aşamasında oyuncu - yönetmen ilişkisi son derece önemlidir. Yönetmenin bu ilk seyirci olma konumu ve tepkileri bir sinema oyuncusu için bir tiyatro oyununu oynadığında karşılaştığı seyirci tepkisi kadar değerli ve önemlidir. Kaldı ki cansız bir nesne olan kameranın önünde oynayan oyuncu için çekim esnasında tek canlı varlık onun arkasında duran yönetmendir. Oyuncu – yönetmen ilişkisinin önemi ve değişmezliği, bir çeşit “gizli ilişkiyi” temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu ilişki son derece özeldir ve sanki gerçek hayata karşı yapılmış ilkel bir büyüye benzemektedir. Dolayısıyla, her yönetmen ve oyuncunun kesin bilmesi gereken şey, onların anlaştıkları veya anlaşmadıkları konular üzerine yapılan tartışmaların yalnız ve yalnız özel görüşme şeklinde yapılabileceğidir. Bu tür konuşmalar asla ortada ve herkesin önünde yapılmamalıdır. Herkesin önünde yapılacak tek şey var ise o da yönetmen ve oyuncunun birbirlerini anlayabilecekleri işaret dili düzeyinde olabilir. Bu hem yönetmen – oyuncu ilişkisini özel kılacak, hem de her ikisinin işin içindeki konumunu muhafaza edecektir ve bu durum doğrudan filmin niteliğine tesir edecektir.

YERİNDE DURAMAYAN SEYİRCİ

Sinemanın önemli özelliklerden bir tanesi kameranın sürekli açısını değiştirmesidir. Kamera seyircinin gözü olduğuna göre, bu durum, seyircinin sürekli görüş açısını değiştirmek zorunda olduğunu göstermektedir. Tiyatroda ise seyircinin görüş açısı değişmemektedir. Belki seyircinin oyuncudan uzaklık mesafesi değişebilir o da, istisnai durumlar dışında, önemli bir mesafe olamayacağına göre önemsiz bir durumdur. Kaldı ki uzun yıllar tiyatroda oynayan oyuncular seyirciden buldukları uzaklığa göre oyunlarını oynamaktadırlar. Kimi zaman tiyatrodaki oyuncular tam da bu mesafe yüzden mimik ve jestleri karikatürize edecek kadar abartmaktadırlar. Bu durumun gerçek hayatta da karşılığı bulunmaktadır, örneğin bir futbol maçında, koskocaman futbol stadyumunda futbolcular kızgınlıklarını veya sevinç anlarını çoğu zaman son derece abartılı hareketlerle göstermektedirler. Bunun en önemli sebebi seyirci – futbolcu arasındaki mesafeyle ilgilidir.

Sinemada ise, daha bu bölümün başında belirtildiği gibi seyircinin görüş açısı an be an değişmektedir. Kimi zaman bir cümlenin ortasında bile. Dolayısıyla sinema seyircisi görüş açısı bakımından bir çeşit “yerinde durmayan seyircidir”. Bu seyirci de, tiyatrodaki seyirciden farklı olarak, oyuncudan bir tek uzaklaşmakla kalmamakta, kimi zaman ona aşırı yaklaşmakta, kimi zaman üstüne çıkmakta, oyuncunun bacaklarının arasından geçmekte, havaya zıplamakta, yani aynı koltukta oturan sinemadaki seyirci bir tiyatrodaki seyircinin asla sahip olamayacağı görüş açılarına sahip olabilmektedir.

‘Sinemada belli detaylara vurgu yapan bir sürü kısa çekim vasıtasıyla aşama aşama veya parça parça psikolojik durum inşa edilir. Bunun çok basit bir sebebi vardır, seyircinin adeta filme dalması istenmektedir. Tam da bu sebeple seyircinin olaya uzaktan veya kenardan göz atan konumuna düşmesine izin verilmez. Aksiyon detaylardan ibarettir, seyircinin sürekli üzerinde dikkatini tutmak ve psikolojik durum hakkında bilgi vermek için gösterilmektedirler. Bir sahnenin tek çekimle çekilmesi görsel bir şekilde olup bitenin kayda alınması anlamına gelir. Seyirci üzerindeki etkisi de minimum düzeyde olur ve istenilen sonuca ulaşmak için daha fazla süreye ihtiyaç doğar. Bu da sinemada genellikle pek arzu edilen bir durum değildir. Ayrıca böyle bir durumda seyirci filme katılma duygusundan yoksun filmi izlemek zorunda kalır ve daha da önemlisi ayrıntılı

çekimlerle verilmek istenen karakterin duygusu hakkında anlamakta zorluk çekebilir.' (Babac, Marko (2000). *Jezik montaže pokretnih slika*, Beograd / Novi Sad: Clio. s.400)

Eğer filmdeki yalnızca bir sahne esnasında seyircinin oyuncuya göre en az on farklı değişik görüş açısına sahip olduğu düşünülürse, o zaman çok kolaylıkla anlaşılır ki, oyuncunun seyirci üzerindeki etkisi tiyatroya göre tamamıyla farklıdır. Burada daha yoğun bir alma verme ilişkisi ve dolayısıyla özdeşleşme söz konusudur. Tiyatrodaki seyirci oyuncu ilişkisi, sinemaya göre çok daha sabit bir ilişki halindedir. Çünkü her ikisi (nasıl kullanılırsa kullanılsın) aynı mekanla kısıtlıdır. Ayrıca bir oyun esnasında seyirci değiştiremeyeceği tek görüş açısına sahiptir.

Sinemadaki oyuncunun bağlantısı olmayan bölümleri aynı zamanda oynaması ve yönetmenin seyircinin bu bölümleri hangi açıdan izleyeceği konusunda karar vermesi, oyuncuyu önemli bir ölçüde yönetmene bağımlı olma konumuna getirmektedir. Bu bağımlılığın bir kusur olmaması için, yönetmen ile oyuncu arasında devreye mutlaka yaratıcı bir sürecin girmesi gerekmektedir. Aksi takdirde robot yönetmen ve robot oyuncudan söz edilmesi gerekecektir. Bu da sinema için sakıncalı durumlardan birini teşkil etmektedir.

Sinema salonlarındaki o koskocaman perde ve onun üzerinde durmadan devinen görüntülerin seyirci üzerindeki etkisi, tiyatro sahnesiyle pek de kıyaslanacak türden değildir. Bu bağlamda birini de diğerine göre üstün kılan bir durum da bulunmamaktadır. İkisi bu anlamda farklı evrenlere ait, farklı sosyo-kültürel ve tarihsel süreçlerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak sinemada oyunculuk, tiyatroya göre daha fazla görsel ve daha fazla dinamiktir. Bu beraberinde, özellikle filmin çekim ve kurgu aşamasında, farklı bir işitsel ve görsel organizasyonunu gerektirmektedir. Kimi oyuncular özellikle televizyonu kurgu yüzünden pek de sevmemektedirler. Çünkü bu oyuncular oyunlarının çalındığı ve hırpalandığı hissine kapılmaktadırlar. Ancak unutulmamalıdır ki, hem sinema hem televizyon sentetik ve tekniğe dayalı medyumlardır. Oyuncu ise canlı olmayı ve her şeyi tekrar tekrar canlı yaşamayı sever, doğasında bu vardır ve kabul etmek gerekir ki, köken itibarıyla tiyatroya aittir. Günümüze kadar sinema tarihine hızlı bir göz atıldığı zaman bu zıtlıktan şaheserlerin doğması ve sinemayı sanat mürtebesine (mertebesine) ulaştıran yapıtların varlığı, aslında ortada bir zıtlığın değil birlikteliğin başarısı ve bu başarının kanıtıdır. Ancak belki de günümüzde artık yalnızca kamera önü oyunculuk üzerine uzmanlaşan dalların açılması gerekmektedir. Geremediği düşünülüyor olsa bile, bu konu üzerinde tekrar düşünmekte yarar vardır. Zamanın ruhunu her zaman eleştirebiliriz ama aynı şekilde de ona her zaman kulak vermemiz lazım.

KAYNAKÇA

- Aydın, Hasan (Hazırlayan – 2005). *Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Babac, Marko (2000). *Jezik montaže pokretnih slika*, Beograd / Novi Sad: Clio.
- Berger, John (1999). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Creed, Barbara (2000). *The Cyberstar: Digital Pleasures and the end of the Unconscious*, Screen 41, No. 1.
- Dmytryk, Edward (1990). *Sinemada Yönetmenlik*, çev. Ülkü Uzun, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Dmytryk, Edward ve Dmytryk, Jean Porter (1995). *Sinemada Oyunculuk*, çev. Levent Cinemre, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Horton, Endru (2004). *Likovi – Osnova scenarija*, çev. Aleksandar – Luj Todorovic, Beograd: Clio.
- Kritenden, Rodzer (2011). *Fini rezovi*, çev. Vasilije Krstić, Beograd: Sirius Production.
- Mamet, David (1997). *Film Yönetmek Üzerine*, çev. Gülnür Güven, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Misailović, Milenko (2000). *Kreativna dramaturgija I ve II*. Novi Sad: Prometej
- Morris, Eric ve Hotchkis, Joan (1998). *Rol Yapmayın Lütfen*, çev. İpek Bilgin, Ankara: Dost Kitabevi.
- Nakaš, Žaklin (2008). *Glumac na filmu*, çev. Ivana Arandjelović, Beograd: Clio.
- Nutku, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi I ve II*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Pavis, Patrice (1999). *Gösterimlerin Çözümlemesi*, çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara: Dost Kitabevi.
- Pavis, Patrice (1999). *SAHNELEME Kültürler Kavşağında Tiyatro*, çev. Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitabevi.

- Omon, Źak (2006). *Teorije sineasta*, ev. Tina Trajkovi - Filipovi, Beograd: Clio
- Omon, Źak; Bergala, Alen; Mari, Mišel ve Verne, Mark (2006). *Estetika filma*, ev. Jasna Vidi, Beograd: Clio.
- Oylum, Rıza (Hazırlayan - 2013). *Dünya Yönetmenlerinden Sinema Dersleri*, İstanbul: Başka Yerler
- Sabo, Dušan (2009). *Jezik pozorišne režije*, Novi Sad: Prometej.